

RETORNO AO FRAGMENTO 31: TRADUÇÃO, GÊNERO E SEXUALIDADE

*Leticia Batista Rodrigues Leite*¹

RESUMO

O objetivo deste artigo é retomar uma das mais célebres composições de Safo de Lesbos (VII-VI a.C.), o fragmento 31, concentrando-se em dois aspectos precisos: as marcas de gênero da voz poética enunciativa e das personagens postas em cena por ela e sua intersecção com os horizontes de leitura relativos às manifestações de *érōs* expressas nessa composição. Para argumentar a favor da importância dos aspectos supracitados, faço um breve comentário acerca de algumas das direções de interpretação mais frequentes desse fragmento, assim como apresento e comento duas de suas traduções, feitas em francês. Por fim, e com o mesmo intuito, apresento e comento cinco traduções brasileiras recentes.

PALAVRAS-CHAVE

Safo de Lesbos; tradução; gênero; sexualidade.

¹ Doutora em História pela Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne/ANHIMA (*Anthropologie et histoire des mondes antiques*). Bolsista do Programa Doutorado Pleno no Exterior - CAPES. Gostaria de agradecer à Prof. Dra. Carol Martins da Rocha, por ter chamado a minha atenção para uma das traduções aqui citadas. Agradeço, igualmente, à leitura e críticas feitas pelas pessoas que avaliaram este artigo. Ressalto que a responsabilidade por eventuais erros e pelas ideias expostas se restringe a mim. E-mail: leticiaabrl@gmail.com.

1. Introdução

O fragmento identificado em grande parte das edições modernas como “31”, como é amplamente conhecido, sobretudo por parte daquelas e daqueles que se dedicam ao estudo das composições atribuídas à Safo (VII-VI a.C.), trata-se, sem dúvida, de uma das composições mais conhecidas da poeta de Lesbos. Celebridade que pode ser atribuída ao fato de figurar como nada mais nada menos que uma espécie de modelo de discurso sublime, naquela que seria a sua principal fonte de transmissão para a posteridade—o tratado *Do Sublime*²—, mas também por ter inspirado reescritas e traduções diversas, no decorrer dos mais de vinte séculos que nos separam da sua composição. Nesse sentido, e para ficar em apenas um exemplo expressivo, menciono um total, não exaustivo, de 100 versões desse fragmento, traduzido para o francês, reunidas em uma coletânea publicada em 1998, por Philippe Brunet (1998).³

Isso posto e tendo em vista que esse célebre fragmento se constituiu em objeto central de artigos recentes no Brasil (Barbosa, 2017, 2018; Malta, 2018), ressalto que, ao propor aqui mais um retorno ao fragmento 31, visto a dialogar com dois aspectos precisos vinculados à sua transmissão, recepção e/ou usos que, por sua vez, estão evidentemente ligados às muitas traduções dessa composição. Refiro-me ao gênero⁴ da voz materializada nesse fragmento, assim como daquelas personagens que ela coloca na cena poética em intersecção com a questão da possível—“para dizer de modo demasiado contemporâneo—“orientação sexual” do *êrōs* expresso nesse canto. Retomo esses aspectos, a princípio, tendo em vista o que me parece ser um impasse colocado por essa questão de gênero e de “orientação sexual”, ao menos para parte daquelas e daqueles que traduziram esse fragmento e/ou se dedicaram a interpretá-lo.

Nesse sentido, na primeira parte deste artigo, pretendo comentar, de forma bastante breve, algumas das direções mais frequentes de interpretação desse fragmento. Em seguida, apresento dois exemplos de traduções desse canto para o francês, que remontam,

² X, 1-3. Tratado cuja autoria foi durante muito tempo atribuída a Cássio Longino (III d.C.). Hoje, esse tratado é geralmente considerado como uma obra do século I d. C., imputada a um anônimo ou a Dionísio Longino.

³ Em sua coletânea, depois de apresentar a tradução/versão desse fragmento de Safo feita por Catulo (I a.C.), Brunet selecionou traduções que vão de Louise Labé (1555) a Frédérique Vervliet (1993).

⁴ Tenho em vista a ambiguidade de significados do termo “gênero”, que pode ser entendido como um termo gramatical e como uma categoria analítica que problematiza definições normativas de “feminino”/“masculino”, “homens”/ “mulheres”, enfatizando o aspecto social e relacional dessas classificações. Nesse sentido, remeto, entre outras, à discussão feita por Scott (1995).

respectivamente, aos inícios dos séculos XVIII e XX. Traduções que me parecem bastante emblemáticas, sobretudo no que concerne às suas escolhas quanto aos gêneros da voz poética enunciativa e das personagens postas em cena por ela, evidenciando bem suas respectivas (o)posições e preferências quanto aos horizontes de leitura relativos às manifestações de *érōs* consideradas moralmente aceitáveis.

Na segunda e última parte deste artigo, a partir da apresentação de traduções recentes, feitas em português brasileiro e publicadas no Brasil, pretendo pontuar suas respectivas escolhas tradutórias no tocante às marcas de gênero presentes no referido fragmento. Meu intuito é propor uma reflexão coletiva—que possa incluir tradutoras e tradutores—acerca das possíveis consequências das escolhas textuais feitas no tocante às marcas de gênero, tendo em vista que tais escolhas traçam um certo horizonte interpretativo relativo à manifestação erótica enunciada pelos versos do fragmento 31. Horizonte que é capaz de trazer consigo determinadas repercussões, inclusive políticas, ainda que elas não tenham sido previstas.

2. Tradução, gênero, (homo)sexualidade e horizontes de leitura

Antes de comentar algumas traduções, tendo em vista a questão das marcas de gênero da voz poética enunciativa e das personagens postas em cena por ela, assim como as possíveis interpretações relativas à tensão erótica que se estabelece entre elas, cito o fragmento 31, tal como ele é apresentado em uma de suas atuais edições de referência (Voigt, 1971):

Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν

ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι

ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδῃ φωνεῖ-

σας ὑπακούει

καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὰν

καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·

ὥς γὰρ <ἔς> σ' ἴδω βρόχε' ὥς με φώνη-

σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει,

ἀλλὰ †καμ† μὲν γλῶσσα †ἔαγε†, λέπτον

δ' αὐτικά χρωὶ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν,

ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημμ', 'πιβρό-

μεισι δ' ἄκουαι,

†ἔκαδε† μ' ἴδρως κακχέεται, τρόμος δὲ

παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας

ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἐπιδεύης

φαίνομ' ἔμ' αὐτ[αι]

ἀλλὰ πὰν τόλματον, ἐπεὶ †καὶ πένητα†

Uma vez apresentado o texto grego desse fragmento⁵, vale, contudo, ressaltar que parte das traduções que apresentarei em seguida, em particular as mais antigas, evidentemente não seguem *ipsis litteris* essa edição que ademais lhes é ulterior. Sendo assim, cada vez que se fizer oportuno, tais divergências serão assinaladas. Isso posto, faço de antemão algumas observações relativas ao texto em grego tal como apresentado acima.

Seguindo a constatação de Sandra Boehringer e Claude Calame em um artigo recente (Boehringer & Calame, 2019, p. 138), aqui, como é frequente nos fragmentos sáficos, os versos não revelam de pronto a informação acerca do gênero do “eu” poético. Não obstante, indícios gramaticais que aparecem posteriormente marcados no adjetivo *χλωρότερα* (verso 14) e no pronome *αὐται* (verso 16) indicam o gênero feminino da voz enunciativa.

Quanto ao gênero das personagens colocadas em cena já nos versos iniciais do fragmento 31, temos a seguinte configuração: enquanto os dois primeiros versos trazem, de pronto, elementos (*κῆνος* [...] *ὄνηρ*) que nos permitem atribuir uma identidade de gênero masculina à personagem que nos é primeiramente apresentada, tomamos conhecimento do gênero da segunda personagem posta em cena (*τοί*), por sua vez, por intermédio de indícios materializados gramaticalmente nos participios femininos dos versos 3, 4 e 5: *φονείσας* e *γελαίσας*.

Essa configuração permite, assim, inferir uma expressão inequívoca de uma voz poética marcada por uma desinência de gênero feminino que manifesta um intenso e quase letal desejo provocado pela contemplação de um sujeito/objeto que é também ele marcado por uma desinência de gênero feminino. Sujeito/objeto esse que é simultaneamente contemplado pelo homem que é comparado a nada mais nada menos que aos deuses (*Φαίνεται μοι* [...] *θεοῖσιν*) e que, por sua vez, apresenta-se como o sujeito/objeto primeiro do olhar da voz poética enunciativa.

Seja como for, parece ser justamente o enigmático papel dessa figura masculina que acabou muitas vezes por se tornar a questão central a ser solucionada pelas traduções e/ou interpretações desse fragmento.⁶ Centralidade esta que se manifestou, talvez em sua

⁵ Não me proponho a comentar os problemas de crítica textual do texto grego. Para uma síntese acessível dos mesmos remeto aos comentários feitos em Gripp (2015, pp. 103–106).

⁶ Questão que já foi amplamente discutida e rediscutida pela crítica e que não constitui aqui meu objeto central de interesse. Nesse sentido, ver, entre outros: Race (1983) e, mais recentemente, as perspectivas interpretativas propostas por Barra-Salzedo (2019), cujo resumo encontra-se disponível em: <http://www.anhima.fr/spip.php?article2278&lang=fr>. Acesso em: 17 dez. 2019.

forma mais radical, na leitura proposta por George Devereux, autor que, muito embora o identifique com a expressão de uma voz lésbica—que seria assimilável à poeta Safo—, admitindo portanto a possibilidade de uma leitura que considere o fragmento 31 como um espaço de expressão poética homoerótica, propõe que pensemos, ou melhor diagnosticuemos, essa voz como aquela de uma “lésbica masculina”⁷ que externaliza poeticamente um ataque de ansiedade digno de uma amante que foi privada da amada por um rival do sexo oposto.⁸ Ou seja, além de diagnosticar a voz poética e a própria Safo como uma degenerada, Devereux faz da personagem masculina semelhante aos deuses o pivô do ataque que provocara a própria composição do canto.

Tal tradição interpretativa tem, portanto, raízes profundas, que remontam longe no tempo e, como ressalta a professora e pesquisadora Tereza Virgínia Barbosa, em artigo recente:

[...] expõe posturas ideológicas sutis que vão desde a direção dada por Willamowitz (seguida em parte por Snell e, em parte, por Bowra), que vê o fragmento como uma ode nupcial ou festiva; passando por Setti, que questiona a hipótese, mas mantém a postura que ilumina e valoriza o elemento masculino (com a fragilização e minoração do eu lírico feminino) e chegando a Denys Page⁹, que rejeita as interpretações dos colegas e sugere que haja no poema uma expressão de ciúme (o que de resto sobrevaloriza o elemento masculino). (Barbosa, 2018, p. 232)

⁷ O autor propõe, diversas vezes, no decorrer do seu artigo, essa qualificação/classificação: “*masculine lesbian*” em oposição à “*feminine lesbian*”. Oposição importante para o seu argumento (cf. nota 7), tendo em vista que ele afirma, como uma evidência clínica, o fato de que a “lésbica masculina” sofre de um complexo de inferioridade anatômica: [...] *few women are as obsessed with a (neurotic) feeling of anatomical 'incompleteness' – with the clinically commonplace 'female castration complex' – as the masculine lesbian. Moreover, the latter experiences her 'defect' with violent and crushing intensity particularly when her girlfriend is taken away from her not by another lesbian, but by a man, who has what she does not have.* (Devereux, 1970, p. 22)

⁸ [...] *In fact, even if there existed no explicit tradition concerning Sappho's lesbianism, her reaction to her male rival would represent for the psychiatrist prima facie evidence of her perversion. This finding does not imply that she was not also a schoolmistress or the leader of some feminine cult group, particularly since, even in our day and age, 'tweedy' games-mistresses and the like are far from rare [...] one need not to be a clinical psychoanalyst – one only needs some experience of the world – to know that the masculine lesbian whom a male rival deprives of her partner will experience anxiety rather than ordinary jealousy.* (Devereux, 1970, pp. 21–23).

⁹ É possível que a autora se refira a, respectivamente: Wilamowitz-Moellendorff (1913); Snell (1931); Bowra (1936); Ugolini & Setti (1951); Lobel & Page (1955).

Além disso, não se deve perder de vista que, muito antes do século XIX, muitas outras traduções e interpretações já apontavam para essa mesma direção que tendia a sobrevalorizar o elemento masculino e, frequentemente, a escamotear a expressão lesboerótica—para usar uma noção mais moderna—posta em cena. Nesse sentido, como nos lembra Joan DeJean desde a introdução do seu *Fictions of Sappho*, vale lembrar que a França ocupou durante muito tempo um lugar de protagonismo incontestado no que se refere ao interesse em torno de Safo e seus fragmentos.¹⁰

Sendo assim, cito aqui, como primeiro exemplo de tradução¹¹, aquela feita por François Gacon, para o francês, no começo do século XVIII.¹² Tradução publicada em edição bilíngue intitulada *Les odes d'Anacréon et de Sappho en vers français, par le poète sans fard* (1712):

Ode

Heureuse, cher Phaon, la Beauté jeune & tendre

Sur qui tu fais tomber l'éclat de tes beaux yeux !

Le plaisir de te voir, le charme de t'entendre

Font que dans son bonheur elle égale les dieux.

Pour moi, dès qu'une fois tu daignes me sourire,

Certain je ne sais quoi s'empare de mes sens ;

¹⁰ French dominance over the scene of Sappho scholarship, virtually uncontested in the sixteenth and seventeenth centuries, comes to an end at the dawn of the Enlightenment: the nineteenth and very early twentieth centuries belong to Germans; the English has dominated since about 1920. (DeJean, 1989, p. 4)

¹¹ Para uma lista que traz tradutores e tradutoras de Safo, na França, que remonta ao século XVII, cf. DeJean (1989, pp. 313–315).

¹² Segundo Joan DeJean, Gacon teria sido o primeiro tradutor de Safo do século XVIII.

Mon âme est toute émue, & je ne saurais dire,

Jusqu'au va la douceur du plaisir que je sens ;

Mon cœur est pénétré d'une flamme subtile ;

Mon oreille n'entend qu'un murmure confus ;

Ma langue s'embarrasse, & devient immobile ;

Je languis, je soupire, & mon œil ne voit plus.

Bientôt un froid mortel succède à cette flamme ;

Un frisson me saisit, me cause un tremblement :

Je ne puis respirer, je pâlis, je me pâme ;

Je tombe, & tout mon corps reste sans mouvement.

(Grafia do francês adaptada tal como na edição de

Krief, 2006, pp. 59–60)

Na sua tradução, Gacon não somente insere a personagem daquele que teria sido um amante de Safo, Faon¹³, mas faz dele o objeto do desejo da voz enunciadora—identificada por ele à poeta—que, contudo, na sua versão do poema, perde qualquer marca

¹³ Personagem a quem a remetente Safo se endereça nas *Heroides* XV, de Ovídio (I a.C.- I d.C.), e por quem a poeta teria saltado para a morte devido ao seu desespero por não ter o seu amor correspondido. Para comentários em torno da relação entre Safo e essa personagem, cf.: Nagy (1996).

indicativa de gênero¹⁴. Com relação à segunda personagem posta em cena, por sua vez, pode-se dizer que, dada a maneira como os versos foram traduzidos, o seu gênero fica, de certa forma, indicado de modo impreciso. A “*Beauté jeune & tendre*” (Beleza jovem e delicada) do primeiro verso, que é retomada no quarto pelo pronome sujeito de terceira pessoa “*elle*”, poderia referir-se a uma personagem do gênero masculino. Esse, porém, não é o caso, tal como os comentários que acompanham as traduções nos deixam depreender.

De fato, o objetivo declarado de Gacon é realçar a beleza do poema sem, contudo, ao contrário de alguns de seus antecessores¹⁵, chocar as leitoras e leitores frente ao que ele compreende como um desregramento moral de Safo, que ele não só considera imperdoável, como ainda vê manifesto não somente nesse fragmento, mas também naquele que hoje intitula-se “Ode a Afrodite” ou, simplesmente, fragmento 1—os quais ademais eram os dois únicos presentes em sua edição¹⁶. Sendo assim, ele propõe uma tradução que, de modo deliberado, faz da personagem masculina, neste caso “Faon”, o objeto/sujeito central, duplamente contemplado pela voz enunciativa e pela personagem colocada diante dele, provocando o desejo de ambas.

Cerca de um século mais tarde, a escritora e tradutora Renée Vivien, por sua vez, propôs em sua edição bilíngue *Sapho, traduction nouvelle avec le texte grec* (1903) as seguintes versões:

Ode à une Femme aimée

Il me paraît l'égal des Dieux, l'homme qui est assis dans ta présence et qui entend
de près ton doux langage et ton rire désirable, qui font battre mon cœur au fond de
ma poitrine. Car lorsque je t'aperçois, ne fût-ce qu'un instant, je n'ai plus de paroles,

¹⁴ Como vimos acima, na edição do texto grego em Voigt (1971) aparece a marca do feminino daquela que fala no adjetivo *χλωροτέρα*, assim como no pronome reconstituído *αὐταί*, este último encontra-se, contudo, ausente no texto grego apresentado por Gacon.

¹⁵ Como exemplo, Gacon (1712, p. 4) menciona e critica nominalmente Tanneguy Le Fèvre, autor de *Anacreontis et Sapphonis carmina. Notas et animadversiones additit Tanaquillus Faber* (1660).

¹⁶ Les deux seules odes qui nous restent de tous les ouvrages de Sapho, sont suffisantes pour nous faire voir, que c'est avec justice qu'on lui a donné le nom de dixième Muse. Mais quelques beaux que soient ses vers, nous ne devons pas en être idolâtres, jusqu'au point de lui pardonner sa honteuse débauche en faveur de leur beauté. (Gacon, 1712, p. 343). Tal como indica esse excerto, a edição de Gacon, assim como aquelas de seus predecessores e contemporâneos, trazem as duas únicas composições sáficas conhecidas até aquele momento: os fragmentos 1 e 31 Voigt (1971).

ma langue est brisée, et soudain un feu subtil court sous ma peau, mes yeux ne voient plus, mes oreilles bourdonnent, la sueur m'inonde et un tremblement m'agite toute ; je suis plus pâle que l'herbe, et dans ma folie je semble presque une morte... Mais il faut oser tout...

L'homme fortuné qu'enivre ta présence

Me semble l'égal des Dieux, car il entend

Ruisseler ton rire et rêver ton silence,

Et moi, sanglotant,

Je frissonne toute, et ma langue est brisée

Subtile, une flamme a traversé ma chair,

Et ma sueur coule ainsi que la rosée

Âpre de la mer ;

Un bourdonnement rempli de bruits d'orage

Mes oreilles, car je sombre sous l'effort,

Plus pâle que l'herbe, et je vois ton visage

À travers la mort.

Aqui, seja na tradução em prosa, seja na variação em verso que a ela se segue, podemos notar opção clara, por parte da autora, de dar a ler textos nos quais a personagem masculina é periférica. O gênero da voz poética que se expressa em primeira pessoa encontra-se explicitado—o que em francês é evidenciada pela vogal “-e” ao final de duas palavras: “*toute*”, “*morte*” (esta última presente apenas na tradução em prosa).¹⁷ Voz enunciativa essa que descreve os efeitos provocados em todos os seus sentidos pela presença daquela a quem ela dedica a sua ode, que Vivien não hesita em intitular “Ode a uma mulher amada”. Com efeito, vale ressaltar que, na poética *viviennienne* como um todo, a poeta de Lesbos é definitivamente representada como uma amante de mulheres, cujos versos expressaram de forma inequívoca uma voz homoerótica. Renée Vivien valeu-se, assim, dos poemas e da figura de Safo, não somente como fonte de inspiração, mas de autoridade, como forma de dar respaldo ao seu lugar de poeta e de amante de mulheres (Fabre-Serris, 2016).

Diante apenas desses dois exemplos apresentados—traduções cujas propostas de leitura são evidentes e declaradamente distintas—busquei evidenciar como as escolhas feitas no ato de traduzir são importantes, na medida em que podem permitir ou impossibilitar, deliberadamente ou não, certos horizontes interpretativos. Procurei ressaltar, em particular, como se operaram as escolhas de tradução no que tange ao gênero da voz enunciativa e das personagens postas na cena poética em intersecção com as possibilidades de leitura no que tange à manifestação de *érōs* ou, para dizer em termos contemporâneos, das possíveis orientações sexuais, ou do desejo da voz que se expressa.

Nesse horizonte, apresentarei e comentarei, de modo breve, cinco traduções feitas para o português brasileiro desse mesmo fragmento, com enfoque nas manifestações de gênero e consequentes horizontes de leituras no tocante à manifestação poética (homo)erótica ali expressa.

¹⁷ Nesse sentido, vale ressaltar que, assim como em Gacon, na edição do texto grego apresentada por Renée Vivien não temos o pronome reconstituído αὐται, tal como em Voigt (1971).

3. Traduções brasileiras

Levando em conta as considerações feitas acima, apresento cinco traduções do fragmento 31, propostas, respectivamente, por: Joaquim Brasil Fontes (2003a,b), Giuliana Ragusa (2005), Guilherme Gontijo Flores (2017), Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (2017, 2018) e André Malta (2018):

Parece-me ser igual dos deuses

aquele homem que, à tua frente

sentado, tua voz deliciosa, de perto,

escuta, inclinando o rosto,

e teu riso luminoso que acorda desejos — ah! eu juro,

o coração no peito estremece de pavor,

no instante em que te vejo: dizer não posso mais

uma só palavra;

a língua se dilacera;

escorre-me sob a pele uma chama furtiva;

os olhos não veem, os ouvidos

zumbem;

um frio suor me recobre, um frêmito do corpo
se apodera, mais verde do que as ervas eu fico;
que estou a um passo da morte,
parece [

Mas [

(Fontes, 2003a,b)

Parece-me ser par dos deuses ele,
o homem, que oposto a ti
senta e de perto tua doce fa-
la escuta,

e tua risada atraente. Isso, certo,

no peito atordoa meu coração;

pois quando te vejo por um instante, então fa-

lar não posso mais,

mas †se quebra† † minha † língua, e ligeiro

fogo de pronto corre sob minha pele,

e nada veem meus olhos, e zum-

bem meus ouvidos,

e água escorre de mim, e um tremor

de todo me toma, e mais verde que a relva

estou, e bem perto de estar morta

pareço eu mesma.

Mas tudo é suportável, já que †mesmo um pobre†...

(Ragusa, 2005)

Num deslumbre ofusca-me igual aos deuses

esse cara que hoje na tua frente

se sentou bem perto e à tua fala

doce degusta

e ao teu lindo brilho do riso — juro

que corrói o meu coração no peito

porque quando vejo-te minha fala

logo se cala

toda a língua ali se lacera um leve

fogo surge súbito sob a pele

nada vê meu olho mas ruge mais ru-

ído no ouvido

gela-me a água e inunda-me o arrepio

me arrebatada e resto na cor da relva

logo me parece que assim pereço

nesse deslumbre

tudo é suportável se †até um pobre†

(Flores, 2017)

Fulgura como os deuses um que me

surge, varão, que, diante de ti,

se assenta, e, junto, dócil a que

fala e ri ardente

escuta, e isso, de pronto,

me desatina no peito o coração!

Pois, no que te vejo, súbito eu nada

mais sei falar,

assim, logo se me engrola a língua; sutil,

num átimo, um fogo dispara sob a pele

e, nas vistas, nada diviso; os ouvi-

- dos trovam,

daí, suor me poreja de alto a baixo, então,

tremuras me tomam toda, orvalhada fico, mais

que a relva, com pouco lassa, morta

figuro estar,

e, toda impudente, baldia já...

(Barbosa, 2017, 2018)

Idêntico aos deuses parece-me
esse homem que em frente a você
se senta e a ouve falar do-
ce bem de perto

e rir de desejo — isso sim
me abala o coração no peito,
que breve a vejo e não há fa-
la mais em mim,

mas minha língua falha e leve
na pele um fogo logo espalha-se,
nos olhos nada olho e zum-
bem-se os ouvidos,

e o suor me escorre e o tremor

me toma toda, e estou mais pálida

que esta folha — e estar quase morta

é o que pareço.

(Malta, 2018)

Antes de passar às considerações, esclareço que apresentei as traduções acima por ordem cronológica de publicação, levando em conta as edições que eu tomei como referência.¹⁸ Ressalto ainda que não buscarei, em medida alguma, questionar a qualidade das traduções apresentadas e tampouco julgar as intenções das tradutoras e dos tradutores cujos textos foram apresentados, sobretudo porque não tenho a pretensão de fazer conjecturas no que concerne às possíveis razões e preocupações diversas que as nortearam. Meus comentários serão feitos, estritamente, com enfoque nas escolhas tradutórias manifestas nos poemas supracitados no tocante aos elementos que permitem ou não a identificação dos gêneros da voz enunciante e das personagens postas na cena poética, tendo em vista as marcas de gênero tal como aparecem no texto em grego, em confluência com os horizontes interpretativos relativos às manifestações de *érōs* que tais escolhas permitem apontar e/ou privilegiar.

Ora, com relação ao gênero da voz poética que se expressa, constatamos que são três as traduções que apresentam indícios gramaticais que nos permitem—como é o caso no texto em grego—não hesitar quanto à identificação de gênero da voz enunciativa. Marcas do gênero feminino que se manifestam, respectivamente, nas palavras: “mesma” e “morta” (Ragusa, versos 15 e 16); “toda”, “orvalhada”, “lassa”, “morta” e “baldia” (Barbosa, versos 14, 15 e 17); e “toda”, “pálida” e “morta” (Malta, versos 14 e 15). Tais escolhas tradutórias me parecem relevantes, em primeiro lugar, por irem ao encontro de um traço marcante da poética sáfica tal como a conhecemos, a saber: nas ocasiões em que o gênero da voz enunciativa se faz manifesto no *corpus* sáfico, a *persona* poética é marcada pelo gênero feminino—configuração que, tal como recentemente ressaltado por Sandra Boehringer e Claude Calame, é suficientemente rara no *corpus* da poesia grega

¹⁸ Ressalto que Fontes propôs outras traduções para esse fragmento em outras publicações que não considerei aqui e nas quais eventualmente podem constar escolhas diferentes. Ragusa, por sua vez, também publicou sua tradução desse e de outros fragmentos em outras produções (Ragusa, 2014).

antiga para que seja sublinhada, estando ela vinculada ou não à performance de uma mulher diante de um público composto por moças ou mulheres.¹⁹ Em segundo lugar, mas não menos relevante, é o fato de que a manutenção dessa marcação de gênero na tradução permite que um(a) eventual leitor(a) que não tem acesso à leitura do texto em grego possa distinguir esse dado, o que ele ou ela não poderiam apreender de outro modo, salvo identificando a voz da poeta empírica, Safo, à voz que se enuncia no poema.

Quanto à identificação do gênero da primeira personagem posta em cena pela voz poética—que, como assinalamos, é de pronto expressa no texto em grego—os cinco textos apresentados acima são igualmente rápidos e assertivos ao identificá-la como masculina: “[...] igual dos deuses/aquele homem”; “[...] par dos deuses ele,/ o homem [...]”; “[...] igual aos deuses/esse cara [...]”, “[...] como os deuses um que me/surge, varão [...]”, “Idêntico aos deuses parece-me/esse homem [...]”. Tais escolhas tradutórias não me parecem, contudo, sugerir ou limitar horizontes de leitura quanto ao papel e relevância dessa personagem.

Por fim, quanto ao gênero da personagem que se encontra frente a frente à personagem masculina, destaco que, dentre as cinco traduções apresentadas, três optam por transposições que, diferentemente do texto em grego, não nos permitem a identificação do seu gênero. Outras duas, entretanto, permitem o acesso a esse dado, ou seja, a identificação do gênero feminino da referida personagem. Com efeito, a tradução proposta por Barbosa, assim como a de Malta permitem essa identificação pela desinência de gênero feminino marcada no pronome oblíquo átono “a”, presente no terceiro verso de ambas as traduções e retomada no sétimo verso da tradução proposta por Malta.

Ora, para quem não tem acesso à leitura do texto em grego, a opção pelo omissão do gênero dessa segunda personagem, na tradução, ainda mais quando somada àquela da voz enunciativa, corre o risco de implicar um esmaecimento de um horizonte de leitura e de interpretação proposto pelo texto em grego, no qual uma voz identificada pelo gênero feminino enuncia poeticamente os efeitos da ação de *érōs* suscitados pela visão de um sujeito/objeto também ele identificado ao gênero feminino que, por sua vez, encontra-se

¹⁹ Un relevé des marques énonciatives relatives au *je* poétique permet un constat sans appel : dans le corpus des fragments poétiques de Sappho, lorsque le genre des marques personnelles est visible (*i.e.* lorsque les formes ne sont pas épécènes), la *persona cantans* est une femme. Cette configuration d’une voix fictionnelle féminine, parfois chorale, est suffisamment rare – même si elle n’est pas unique – dans le corpus de la poésie grecque pour que l’on prenne le temps de le souligner. Qu’il soit lié à une possibilité – mais non attesté avec certitude – performance d’une femme devant un public composé de jeunes filles ou de femmes n’en atténue pas l’importance. (Boehrer & Calame, 2019, pp. 137–138).

face a face daquele que é comparado aos deuses. Dito em termos contemporâneos: a ausência dos indícios de gênero, tal como aparecem no texto em grego, minimiza a possibilidade de compreender essa composição como uma manifestação poética de lesboerotismo, o que, todavia, ela claramente põe em cena, em que pese o enigmático papel da figura masculina, que pode ou não estar ela também sob o jugo de *érōs* e/ou constituir igualmente um alvo do desejo daquela que fala e daquela diante de quem ele se encontra.

Pretender que a indicação de gênero não traz consequências significaria ignorar algo que um regime de gênero²⁰ heteronormativo dominante, no entanto, deixa pressupor: uma vez que não se indica o gênero da voz enunciativa, quem aprecia e/ou tem ciúmes de um homem comparável aos deuses só poderia ser uma mulher. Esta compreensão, no caso de um fragmento de Safo, tem a possibilidade de ser reforçada pela problemática identificação da *persona* poética à poeta empírica. Ainda nesse horizonte, uma vez que as marcas que permitem identificar o gênero da personagem que se encontra frente ao homem eventualmente não são manifestas, o que inferir? Ela, necessariamente só poderia ser uma moça ou mulher? Pois quem estaria tão perto assim diante de um homem, sorrindo, falando docemente...? No entanto, tal configuração, deixar-nos-ia diante das seguintes alternativas: a *persona* poética (seja ela identificada ou não à poeta Safo) trata-se de uma mulher que deseja mulheres/moças, que expressa poeticamente o sofrimento decorrente de um ataque de ciúmes diante do rival do sexo oposto ou, quem sabe, trata-se de uma voz que em termos modernos poderíamos qualificar como “bissexual” ou “*queer*” e que estaria, talvez, expressando ciúmes de ambos? Ou, saindo dessa chave de leitura heteronormativa, o(a) leitor(a) poderia pressupor a *persona* poética como sendo do gênero masculino? Isso certamente abriria outras perspectivas de leitura.

A questão aqui não é, portanto, retomar os acalorados debates em torno da questão das práticas eróticas da própria Safo, nem tampouco as discussões relativas ao contexto de produção e performance dos seus cantos²¹, mas pensar que as escolhas tradutórias em torno das identificações de gênero têm efeitos, ademais passíveis de acarretar consequências políticas relevantes no mundo contemporâneo em que tais traduções foram produzidas e circulam. Sendo assim, se é notório que,

²⁰ Para a noção de “regime de gênero”, cf. Sebillotte-Cuchet (2012).

²¹ Remeto aos seguintes trabalhos e à bibliografia neles indicada: Lardinois (1995, 1996); Boehringer (2007, pp. 53–58; pp. 211–215).

[...] nos trabalhos mais recentes sobre a sexualidade e o gênero nos mundos gregos e romanos [...] tem se insistido sobre o fato de que não é pertinente, para a Antiguidade e ainda menos para a Grécia “arcaica”, tentar distinguir formas de erotismo que os gregos e as gregas caracterizariam de acordo com o gênero da pessoa amada, em particular identificando “orientações sexuais” e atribuindo-lhes funções identitárias e psicológicas específicas. É precisamente por essa razão que toda vez convém transmitir, quanto ao gênero, o conjunto de informações à nossa disposição; deve-se ressaltar, quando é o caso, a vontade de um ou de uma poeta de precisar o gênero da pessoa apaixonada, assim como aquele da pessoa amada.

A escolha, por parte do antropólogo, de uma descrição a mais completa possível do seu objeto de estudo permite que não se imponha, antes da interpretação, uma grade de leitura anacrônica [...]. (Boehringer & Calame, 2019, pp. 136–137, tradução nossa).²²

Pois, se é verdade que no *corpus* sáfico—assim como é o caso para o conjunto da mélica arcaica (Calame, 1996, p. 83)—, quando as ações de *érōs* são tematizadas, encontramos uma variedade de manifestações nas quais os gêneros de quem enuncia o desejo e de quem o suscita, quando expressos, podem variar, não demandando uma distinção ou impondo alguma forma de embaraço. Por outro lado, conforme eu busquei argumentar, a escolha por expressar ou não essas marcas de gênero pode trazer efeitos que não me parecem insignificantes. Sobretudo porque, se os cantos de Safo cantam o amor de modo geral, tal qual os conhecemos, eles evocam em sua grande maioria o *érōs*

²² [...] dans les travaux récents sur la sexualité et le genre dans le mondes grecs et romains [...], on a insisté sur le fait qu’il n’était pas pertinent, pour l’Antiquité et encore moins pour la Grèce « archaïque », de tenter de distinguer des formes d’erotisme que les Grecs et les Grecques catégorisaient selon le sexe de la personne aimée, en particulier en identifiant des « orientations sexuelles » et en leur attribuant des fonctions identitaires et psychologiques spécifiques. Mais c’est précisément pour cette raison qu’il convient de donner à chaque fois, quant au genre, l’ensemble des informations qu’il convient de donner à chaque fois, quant au genre, l’ensemble des informations à notre disposition ; il faut souligner, lorsque c’est le cas, la volonté d’un poète ou d’une poétesse de préciser le genre de la personne amoureuse ainsi que celui de la personne aimée.

Le choix par l’anthropologue d’une description la plus complète possible de son objet d’étude permet de ne pas imposer, avant même l’interprétation, une grille anachronique [...].

experienciado por uma *persona* do gênero feminino com relação a um sujeito/objeto também ele marcado por uma desinência de gênero feminino.

Sendo assim, os fragmentos remanescentes de Safo parecem sugerir horizontes de leitura outros, que desfavorecem leituras heteronormatizantes as quais, não obstante, parte da crítica buscou deliberadamente ou acabou, involuntariamente, por sugerir. Horizontes de leituras mais diversos e caros à parte da crítica composta sobretudo, mas não apenas, por mulheres, cis e trans, tradutoras e/ou poetas e escritoras lésbicas (Marks, 1979; Snyder, 1997; Bagagli, 2018) e mesmo a movimentos sociais de feministas bissexuais e lésbicas (Halperin, 2002), que buscaram inspiração na poética sáfica justamente a partir de um horizonte de identificação de minorias com uma voz cuja antiguidade e autoridade lhes ajudasse a legitimar suas produções e mesmo as suas existências.

Isso posto, permito-me concluir não sem antes retomar as palavras da professora, pesquisadora e tradutora Giuliana Ragusa, que propõe que ao considerarmos “Safo e os antigos em geral o que deve valer sempre [é] o respeito às diferenças culturais que devem ser conhecidas historicamente, antes de serem usadas para argumento de autoridade para as pautas do dia [...]” (Ragusa, 2019, p. 236). Com efeito, é justamente por essa razão que me parece interessante transmitir, também quanto ao gênero, o conjunto de informações presentes no fragmento 31. O que, a meu ver, contribui para a abertura e consolidação de horizontes de tensão cultural e histórica melhor informados, que podem ser, intelectual e politicamente instigantes para helenistas e, quiçá, mais proveitosos para as pautas do dia.

Recebido em 08.01.2020, aprovado em 13.04.2020.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bagagli, B. P. (2018). *A lesbiandade e travestilidade poéticas de Raíssa Éris Grimm – de Safo à Monique Wittig*. Recuperado em 2020-04-28, de: <https://medium.com/@biapagliarinibagagli/a-lesbiandade-e-travestilidade-po%C3%A9ticas-de-ra%C3%ADssa-%C3%A9ris-grimm-de-safo-%C3%A0-monique-wittig-db4d072c5e4c>.
- Barbosa, T. V. R. (2017). Safo 31 Voigt – uma tradução. *Revista Contextura*, 10, 7–15. <http://orcid.org/0000-0001-8449-0411>.
- Barbosa, T. V. R. (2018). Safo 31 Voigt – mil traduções e mais uma. *Revista da Anpoll*, 44 (1), 231–245. <http://dx.doi.org/10.18309/anp.v1i44.1142>.
- Barra-Salzédo, E. (2019, janeiro). Une nouvelle interprétation du fr. 31 de Sappho ou Pour une Sappho “anthropologiquement correcte”. Conferência apresentada no Séminaire “Anthropologie religieuse de la Méditerranée ancienne”, ANHIMA.
- Boehringer, S. (2007). *L’Homosexualité féminine dans l’Antiquité grecque et romaine*. Les Belles Lettres.
- Boehringer, S. & Calame, C. (2019). Sappho au début du XXI^e siècle: genre et poésie érotique. *Mètis*, 17, 121–143.
- Bowra, C. M. (Ed.). (1936) *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides*. Clarendon Press.
- Brunet, P. (1998). *L’égal de dieux. Cent versions d’un poème de Sappho*. Allia.
- Calame, C. (1996). *L’éros dans la Grèce Antique*. Belin.
- DeJean, J. (1989). *Fictions of Sappho, 1546–1937*. The University of Chicago Press.
- Devereux, G. (1970). The nature of Sappho’s seizure in Fr. 31 LP as evidence of her inversion. *The Classical Quarterly*, 20 (1), 17–31. Retrieved from www.jstor.org/stable/637501.
- Fabre-Serris, J. (2016). Anne Dacier (1681), Renée Vivien (1903): Or What Does it mean for a Woman to Translate Sappho? In E Hall & Wyles, R. (Eds.), *Women Classical Scholars: Unsealing the Fountain from the Renaissance to Jacqueline de Romilly* (pp. 78–102.). Oxford University Press.

- Flores, G. G. (2017). *Safo: fragmentos completos*. Editora 34.
- Fontes, J. B. (2003a). *Eros tecelão de mitos. A poesia de Safo de Lesbos*. (2ª ed.). Iluminuras.
- Fontes, J. B. (2003b). *Safo de Lesbos: poemas e fragmentos*. Iluminuras.
- Gacon, F. (1712). *Les odes d'Anacréon et de Sapho en vers français, par le poète sans fard*. Fritsh et Böhm. Recuperado em 2019-12-15, de: <http://books.google.com>.
- Gripp, B. S. (2015). *A antiga lira lésbia: resquícios indo-europeus na poesia de Safo e Alceu*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. doi:10.11606/T.8.2015.tde-19102015-135721. Recuperado em 2019-12-22, de www.teses.usp.br.
- Halperin, D. M. (2002). The First Homosexuality? In D. M. Halperin. *How to do the History of Homosexuality*. (pp. 48–80). The University of Chicago Press.
- Krief, H. (Ed.). (2006). *La Sapho des Lumières: anthologie établie et présentée par Huguette Krief*. Publications de L'Université de Saint-Étienne.
- Lardinois, A. (1995). Safo lésbica e Safo de Lesbos (C. K. Moreira, Trad.). In Bremmer, J. (Org.). *De Safo a Sade: momentos na história da sexualidade* (pp. 27–50). Papyrus. (Trabalho originalmente publicado em 1991)
- Lardinois, A. (1996). Who sang Sappho's song? In Greene, E. (Ed.), *Reading Sappho: contemporary approaches* (pp. 150–172). University of California Press.
- Lobel, E. & Page, D. (Eds.). (1955). *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Clarendon Press.
- Longino. (1996). *Do sublime* (F. Hirata, Trad.). Martins Fontes.
- Malta, A. (2018). Re-Visão do amor em Safo ou Safo para além de Safo. *Anais de Filosofia Clássica*, 12 (23), 96–106. www.revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/9448.
- Marks, E. (1979). Lesbian Intertextuality. In Marks, E. & Stambolian, G. (Eds.), *Homosexualities and French Literature* (pp. 353–377). Cornell University Press.
- Nagy, G. (1996). Phaethon, Sappho's Phaon and the White Rock of Leukas: "Reading" the Symbols of Greek Lyric. In Greene E. (Ed.), *Reading Sappho: contemporary approaches* (pp. 35–57). University of California Press.

- Race, W. H. (1983). “That Man” in Sappho fr. 31 L–P. *Classical Antiquity*, 2 (1), 92–101. Retrieved from www.jstor.org/stable/25010785.
- Ragusa, G. (2005). *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Editora de Unicamp.
- Ragusa, G. (2014). *Lira grega: antologia de poesia arcaica, 9 poetas e suas canções*. Hedra.
- Ragusa, G. (2019). Safo de Lesbos – De líras e neblinas. In Rede, M. (org.). *Vidas antigas: ensaios biográficos da Antiguidade* (pp. 211–238) . Intermeios.
- Scott, J. (1995). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, 20(2), 71–99. <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. (Trabalho originalmente publicado em 1988)
- Sebillotte–Cuchet, V. (2012). Régimes de genre et Antiquité grecque classique (Ve–IVe siècles av. J.–C.). *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 67 (3), 573–603. doi:10.3917/anna.673.0573.
- Snell, B. (1931). Sappho’s Gedicht φαίνεται μοι κῆνος. *Hermes*, 66, 71–90.
- Snyder, J. M. (1997). *Lesbian desire in the lyrics of Sappho*. Columbia University Press.
- Ugolini, G. & Setti, A. (Eds.). (1951). *Lirici greci*. Felice le Monnier.
- Vivien, R. (1903). *Sappho, traduction nouvelle avec le texte grec*. Alphonse Lemerre.
- Voigt, E.–M. (éd.). (1971). *Sappho et Alcaeus: fragmenta*. Athenaeum, Polak & Van–Gennep.
- Wilamowitz–Moellendorff. U. von. (1913). *Sappho und Simonides, Untersuchungen über griechische Lyriker*. Weidmann.

BACK TO FRAGMENT 31: TRANSLATION, GENDER AND SEXUALITY

Leticia Batista Rodrigues Leite

ABSTRACT

The purpose of this article is to reappraise one of the most famous Sappho's songs (VIII–VII BCE), the fragment 31, focusing on two precise aspects: the gender marks of the poetic voice and that of the characters portrayed by this voice in intersection with the perspectives of reading related to the manifestations of *érōs* expressed in this composition. To argue for the importance of the above aspects, I make a brief comment about some of the most frequent directions of interpretation of this fragment, as well as present and comment on two of its translations, made in French. Finally, and to the same end, I present and comment on five recent Brazilian translations.

KEYWORDS

Sappho of Lesbos; translation; gender; sexuality